

María Dolores Sánchez Martínez

**ASPECTOS DEL TEATRO DE GUERRILLAS EN BARCELONA 1965-1973.
EL TEATRO COMO VEHÍCULO DE ENCUENTRO.**

Director: Carles Batlle (Institut del Teatre)

Treball de recerca

Màster Oficial Interuniversitari en Estudis Teatral

**Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de
Barcelona**

Barcelona, julio del 2010.

Palabras clave: intersubjetividad, corporeización, resistencias, eficacia, forma relacional.

Paraules clau: intersubjectivitat, corporeitzacions, resistències, eficàcia, forma relacional.

Resumen

Tomando como referencia las aportaciones de diversos estudios y codificaciones que han tratado sobre la performance y el teatro como acto político y modo de intervención cultural, sin perder de vista posibles generadores de acción como la fantasía y la memoria creadora, vamos a analizar un modo concreto de hacer teatro que se dio en Barcelona entre los años 1965 y 1973: el teatro de guerrillas, más concretamente el teatro de guerrillas de Jordi Doderó. Desde su contexto, social y teatral, y con este marco teórico de referencia, atendiendo a la forma de organización y de relación vamos a dar cuenta de una hipotética posibilidad del teatro practicada en Barcelona durante los últimos años del franquismo en el seno de una fuerte convulsión social: el teatro como vehículo de encuentro.

Resum

Prenent com a referència les aportacions de diversos estudis i codificacions que han tractat sobre la performance i el teatre com a acte polític i manera d'intervenció cultural, sense perdre de vista possibles generadors d'acció com la fantasia i la memòria creadora, analitzarem una manera concreta de fer teatre que es va donar a Barcelona entre els anys 1965 i 1973: el teatre de guerrilles, més concretament, el teatre de guerrilles de Jordi Doderó. Des de el seu context context, social i teatral, i amb aquest marc teòric de referència, atenent a la forma d'organització i de relació donarem compte d'una hipotètica possibilitat del teatre practicada a Barcelona durant els últims anys del franquisme en el si d'una forta convulsió social: el teatre com a vehicle de trobada.

Índice

Introducción.....	5
Metodología.....	7
PARTE I. APROXIMACIÓN CONCEPTUAL Y TENDENCIAL.....	8
1. Teatro de guerrillas: una aproximación a la codificación.....	9
2. Eficacia y activismos.....	11
3. Situacionismo y sociedad del espectáculo.....	13
4. Forma relacional.....	14
5. Fantasía.....	16
6. Memoria creadora.....	17
7. Corporeizaciones.....	18
PARTE II. CONTEXTUALIZACIÓN TEATRAL EN CATALUÑA Y ESTUDIO DE CASO.....	21
8. Contextualización teatral.....	22
9. Estudio de caso. Teatro de guerrilla de Jordi Doderó.....	25
9.1. Historia y memoria teatral.....	25
9.2. Acciones teatrales guerrilleras y compromiso político.....	26
9.3. Acciones teatrales barriales.....	27
9.4. Acciones teatrales de agitación obrera y su contexto.....	31
PARTE III. CONCLUSIÓN.....	36
BIBLIOGRAFÍA.....	39
ANEXOS.....	43

Introducción

A lo largo de los años sesenta y setenta, las promesas y realidades del capitalismo dividían a la población. Del lado soviético, el famoso discurso de Krushev, que desvelaba los crímenes y errores del socialismo real, demolió el mito poniendo en crisis al partido. Emergieron grupos diversos que trataron de afrontar la miseria cotidiana desde la provocación y el rechazo al autoritarismo.

Precisamente durante este periodo en las artes escénicas se planteó el problema del continuum entre arte y vida como una cuestión esencial y prioritaria. A través de distintos experimentos, diversos y complejos, se propusieron estrategias muy variadas. Si bien a lo largo del siglo XX se produjeron tentativas de transgredir (brechtianismos, teatros rituales y teatro sagrado de herencia artaudiana, informalismos, activismos y/o propuestas lúdicas), será en los sesentas cuando se concreten una serie de prácticas de distinta índole en las cuales la componente política y cognoscitiva dote de sentido, en buena medida, a dicha práctica, dispersando el teatro en un sinfín de prácticas discursivas y espacios sociales:

- Los teatros de guerrilla y de calle norteamericanos.
- Los teatros toscos de intención política, herederos de las farsa agit-prop.
- Los efímeros pánicos mexicanos.
- Los happening, los eventos, los conciertos fluxus, los diversos modos de accionismo.
- La danza postmoderna y sus propuestas de democratización (y socialización) de la danza.
- Las prácticas participativas brasileñas.
- Las experiencias paratetrales de Grotowski.¹

Algunos estudiosos consideran que la incidencia de tales prácticas en la actualidad es muy poca debido a las traiciones y maximalismos². Otros, desde el lado anglosajón, ven en la estrategia de oposición directa, de cuestionamiento y desafío a las construcciones sociales, del teatro de guerrilla

¹ Sánchez, José Antonio. *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: Quaderns portàtils, núm 16, 2007. p. 9 y 17.

² Idem, 18.

el referente de las performances más politizadas de los ochentas³. En el caso catalán, todas aquellas experiencias teatrales que se acercaban más al activismo, claramente estaban ligadas a la lucha antifranquista. Con el fin de la dictadura, desaparecieron. Fueron propuestas arriesgadas por motivos obvios, pero también por la posibilidad de quedar reducidas a balcón político de adocenamiento, y, por extensión, mermar o anular la capacidad de generación simbólica. Pero arrojar a la memoria del olvido los logros estéticos, formales y organizativos es otra historia bien distinta, por lo que el escaso interés por parte de los teóricos e historiadores del teatro no se justifica, ya que la documentación al respecto es muy escasa.

Vanguardia artística y vanguardia política suele ser una pareja controvertida, sin embargo, tal como apunta Augusto Boal, *“la discusión sobre las relaciones entre el teatro y la política es tan vieja como el teatro...y como la política”*. El presente artículo no va tratar del “debe ser” del arte, en general, y del teatro, en particular. A través de la exploración teórica-conceptual y el estudio de caso del teatro de guerrillas de Jordi Doderó vamos a solicitar la reflexión en torno a determinadas experiencias que enlazaban activismo y teatro.

En este sentido, la hipótesis de trabajo es la siguiente:

El teatro como un instrumento al servicio del proceso revolucionario puede contribuir a nuevos sentidos de forma, dando lugar a nuevas significaciones escénicas desde lo relacional.

³ Lizbeth Goodman with Jane de Gay. *The routledge Reader in Politics and Performance*. London and New York: Routledge, 2000. p. 62

Metodología

- Estructura

El presente trabajo consta de tres partes:

1. Marco teórico

Desde el intento de Schechner de codificación del teatro de guerrilla y el diagnóstico situacionista de Guy Debord, vamos a presentar diversos trabajos de distintas disciplinas que nos van a procurar herramientas para situar el fenómeno teatral objeto de estudio en el justo lugar en el continuum vida-arte.

2. Estudio de caso

Con una previa contextualización del teatro de postguerra en Cataluña, nos vamos a acercar a algunas experiencias de teatro de guerrillas en Barcelona en los años 1960s y 1970s, para finalmente centrarnos en el teatro de guerrillas de Jordi Doderó: acciones teatrales barriales y acciones teatrales de agitación obrera.

3. Conclusión

- Elección conceptos

De acuerdo con los distintos estudios consultados que han tratado la performance y/o el teatro como acto político o de intervención cultural, determinadas tendencias y conceptos se iban repitiendo de manera más o menos directa, así que desde esta lectura transversal hemos confeccionado lo que podría ser una aproximación a un posible marco de análisis.

- Fuentes

Fuentes documentales: dada la escasa documentación sobre este fenómeno teatral en Cataluña, se ha recurrido a ensayos y tesis diversas sobre performance política (editorial Routledge), historia del teatro catalán, vanguardias y artes escénicas contemporáneas.

Fuentes orales: entrevista a Jordi Doderó i Rodès

PARTE I. Aproximación conceptual y tendencial

1. Teatro de guerrilla: una aproximación a la codificación

El término teatro de guerrilla es una adaptación de las táctica guerrilleras practicadas especialmente por Che Guevara y el Vietcong. Quien primero lo acuñó fue R. G. Davis en 1966:

[Davis] said he got the term from San Francisco Mime Troupe member and playwright, Peter Berg. Davis elaborating on Brecht's ideas, said the theatre must 'teach, direct toward change, be an example of change'. He suggested that universities would be good home bases for guerrilla theatre; and that techniques drawn from commedia dell'arte were well suited to the hit-and-run style of guerrilla theatre. Over time, guerrilla theatre came to mean short, political theatre pieces happening suddenly in public spaces that often were felt to be 'enemy territory'.⁴

Richard Schechner en su ensayo “*Teatro de guerrilla y happening*” elabora una codificación de las formas de teatro americano de vanguardia. El punto de partida es el problema del continuum arte-vida. Plantea una gama de posibilidades del hecho bruto hasta llegar al arte puro, en el sentido de menos vinculado a la realidad de la esfera social propia, en un eje acotado por vida y arte.

“Impuro; vida”		“Puro; arte”	
Acontecimientos públicos -----	intemedia -----	environmental teatro-----	teatro tradicional
Manifestaciones	(happening)		

De este modo no cabe la distinción tradicional entre arte y vida. Se trata de una progresión cuantitativa en la cual caben diversas trasposiciones artísticas. A su vez, dicha progresión y sus trasposiciones sugieren una nueva estética que se rige “*por un sistema de interacciones⁵, y por la capacidad por*

⁴ Schechner, Richard. *The future of ritual. Writings on culture and performance*. London and New York: Routledge, 1995. p. 91.

⁵ En el hecho teatral aparecen tres relaciones de interacción primaria:
1) Entre los actores.

*parte de conjuntos unívocos de acoger elementos contradictorios*⁶. De acuerdo con Schechner, el teatro de calle y el teatro de guerrilla se situarían entre determinados happening y el environmental theatre ‘convencional’, ya que en aquéllos la organización es predominante.

Schechner asigna seis axiomas para el environmental theatre que pretenden una precisa colocación al environmental theatre y a los intermedia events en general (happening, teatro de calle y teatro de guerrilla), que son los siguientes:

- 1) El hecho teatral es un conjunto de relaciones interactivas
- 2) Todo el espacio está dedicado a la representación; todo el espacio está dedicado al público.
- 3) El hecho teatral puede desarrollarse tanto en un espacio totalmente transformado como en un espacio dejado como se encuentra.
- 4) El punto focal es dúctil y variable.
- 5) Todos los elementos de la representación hablan su propio lenguaje
- 6) El texto no es necesariamente el punto de partida o el objetivo de la representación. Y podría incluso no existir.

En definitiva, tanto teatro de calle como teatro de guerrilla se sirven del medio ambiente, pero es su cercanía al hecho bruto lo que las define. Por lo que no es casualidad *“que la mayor parte del teatro de calle tenga siempre un contenido político”*⁷. Es más, el autor asevera que, la lenta y no uniforme emergencia del teatro de guerrilla y el teatro de calle nace de la transformación de la confrontación personal de Grotowski a confrontación social⁸. En este sentido, “todo el espacio dedicado a la representación, todo el espacio está dedicado al público” implica la posibilidad de conflictos en el espacio, que

2) Entre las personas del público.

3) Entre los actores y las personas del público

A las cuales se añaden cuatro relaciones secundarias:

1) Relación entre los elementos de la representación.

2) Relación entre los elementos de la representación y los actores.

3) Relación entre los elementos de la representación y el público.

4) Relación entre la representación en su conjunto y el espacio donde se realiza la representación.

⁶ Schechner, Richard. *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona: Anagrama, 1973. p.14.

⁷ Idem, 44.

⁸ Idem, 16.

pudieran ser análogos a algún proceso social, algo que no forma parte del teatro, pero éstos en el transcurso de una representación sí serán resueltos teatralmente.

2. Eficacia y activismos

Kershaw en *The politics of performance. Radical theatre as cultural intervention* investiga sobre la potencial eficacia de la performance teatral. Con el término eficacia entiende “*the potencial that theatre may have to make the immediate effects of performance influence, however minutely, the general historical evolution of wider and political realities*”⁹. Obviamente el propio autor reconoce que cualquier intento de probarlo está plagado de errores. Al replantearse la pregunta, si en vez de fijar la atención en los resultados nos fijamos en las condiciones de la performance, la aproximación teórica y fáctica entonces puede ser convincente.

Su asunción central es que la performance puede ser descrita como una transacción ideológica entre la compañía de performers y la comunidad de su audiencia. También asume que la comunicación no es unidireccional, desde los actores a los espectadores, sino que el espectador participa activamente en la construcción de significado¹⁰.

Para el estudio de las condiciones de la hipotética potencialidad de transacción ideológica, Kershaw, se centra en tres conceptos: performance, comunidad y cultura (sistema de significación). La interrelación e interacción de los distintos sistemas de significados e identidades define la transacción. Desde su punto de vista, las prácticas del teatro alternativo, en concreto el británico que es el objeto de su estudio, pueden considerarse una forma de intervención cultural apoyándose en tres factores principales:

- 1) Se trató de un subconjunto de un grupo más amplio cuyas actividades culturales estaban expresando nuevas ideologías y modos de existencia.

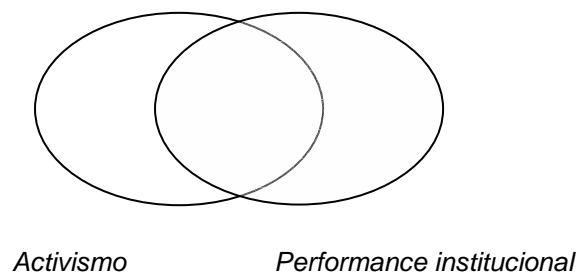
⁹ Kershaw, Baz. *The politics of performance. Radical Theatre as cultural intervention*. London and New York: Routledge, 1992. p. 1.

¹⁰ Idem, 16.

- 2) La mayor parte de este teatro tuvo que crear su propio contexto.
- 3) Se trató de un fenómeno expansionista.¹¹

El autor pone el énfasis en el primer factor ya que “*British alternative theatre was, at least initially, part and parcel of the most extensive, and effective, oppositional cultural movement to emerge in Western countries in the post-war period*”¹².

Otros estudiosos se muestran más cautelosos para adjudicar la potencial eficacia a movimientos teatrales concretos¹³ y optan por trazar una gama de estrategias de intercambio entre el mundo de las artes y el mundo de la política. Así, Schlossman establece dos esferas, activismo y performance institucional, en cuya intersección encontraríamos las distintas alternativas de intercambio y enlace.



En las actividades iniciadas estrictamente por los activistas, encontraríamos las manifestaciones y el uso en las mismas de algún dispositivo teatral. En el territorio compartido por el activismo y performance institucional se ubican las acciones performativas y representaciones más variadas con significación explícitamente política. En esta intersección estaría ubicado el teatro de guerrilla.

Schlossman establece una progresión en la intersección según si acción es más o menos directa. De este modo, las obras teatrales convencionales con “contenido político” tendrían un grado de intercambio leve. Así, las piezas del

¹¹ Idem, 7.

¹² Idem, 36.

¹³ Schlossman, David A. *Actors and activists. Politics, performance, and exchange among social worlds*. London and New York: Routledge, 2002. p. 31.

teatro de guerrilla constituyen un claro ejemplo de alto grado de intercambio, ya que

“they often involve the adoption of scripting, rehearsal, scenic elements and other conventions of theatre as an institutional practise, [...], but also because the activists who create them are often familiar with or versed in tradition of grassroots protest theatre”¹⁴.

3. Situacionismo y la sociedad del espectáculo

Performance y happening norteamericano encuentran su equivalente europeo en el situacionismo. La Internacional Situacionista se crea en Italia en 1957. El documento programático fue escrito por Guy Debord, principal referente de la IS. Dicho documento está *“particularmente centrado en la necesidad de ‘construir situaciones’ en el seno de las cuales se realice la superación del arte en una primera fase, para luego situarse en términos más generales frente a la crítica de la vida cotidiana”¹⁵*. Se trata de una de las vanguardias que más incidencia tuvo en Europa desde mediados de los sesenta hasta finales setentas al estar muy vinculada al mayo del 68 y a las distintas primaveras y otoños calientes que se sucedieron en Europa.

El grado más alto de elaboración de la corriente situacionista se encuentra en la obra titulada *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord. Según Debord *“lo real es revolución, el resto es ilusión y falsedad”*. “Tanto los artistas – productores de interpretables - , como los hermeneutas – productores de interpretaciones - serían revolucionarios fracasados”¹⁶.

El espectáculo es, siguiendo la tesis 11, “el sentido de la práctica total de una formación económico-social, su empleo del tiempo. Es el momento histórico en el cual estamos inmersos”. Constituye la alienación concreta de la sociedad. La sofisticación de la división del trabajo, los poderes separados y la separación del hombre y el producto que produce, llegan a tal grado que *“todo el tiempo y el espacio del mundo se vuelve extraños merced a la acumulación de productos alienados”*. El espectáculo es el mapa de ese

¹⁴ Idem, 57.

¹⁵ Balestrini, Nanni; Moroni, Primo. *La horda de oro [1968-1977]. La gran ola revolucionaria y creativa, política y existencial*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006. p. 144.

¹⁶ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 2009. p. 19.

mundo, es la imagen de la acumulación del capital. Así, el espectador cuanto más contempla, menos vive. El tiempo consumible es el tiempo espectacular. El espectáculo cuanto más ostentoso, más reduce el valor de uso del tiempo, y más alejan la vida que se convierte en una gran representación¹⁷.

Al tratarse de un mundo espectacular que se disuelve en las imágenes, el arte, forzosamente de vanguardia, es un arte que no es, su vanguardia sería su desaparición. Por lo que *“el arte del cambio debe llevar en sí mismo el principio del efímero, que ha descubierto en el mundo”*¹⁸.

Aunque el diagnóstico del rumbo que tomaría la sociedad industrial fue compartido y sigue siendo vigente, algunos activistas y estudiosos como Bourriaud, (cuya obra *Estética relacional* toma como punto de partida la constatación de la sociedad del espectáculo, y que en breve vamos a tratar) precisamente desde lo espectacular y sirviéndose del símil van a plantear alternativas muy distintas a la superación del arte o al no-arte para generar acción. Por ejemplo, el activista Jerry Rubin manifiesta que

*“the goal of theatre is to get as many people as posible to overcome fear by taking action. We create reality wherever we go by living our fantasies. [...] Life is theatre and we are the guerrillas attacking the shrines of authority... The street is the stage. You are the star of the show and everything you were once taught is up for grabs”*¹⁹

4. Forma relacional

En el libro titulado *Estética relacional*, Nicolas Bourriaud propone una perspectiva estética en la que la presencia de lo relacional en el arte contemporáneo ocupa el punto focal. Con esta obra el autor no pretende tanto la constitución de una teoría del arte, sino más bien pretende una teoría de la forma que precisamente reconcilie el arte con la corriente situacionista²⁰.

Según Bourriaud, *“el artista habita las circunstancias que el presente le ofrece con el fin de transformar el contexto de su vida en un universo*

¹⁷ Idem, tesis 31, 34, 154.

¹⁸ Idem, tesis 189.

¹⁹ Schechner, Richard. *The future of ritual. Writings on culture and performance*. London and New York: Routledge. p. 45 y 64.

²⁰ Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 2000. p. 89.

*durable*²¹. De este modo, el objeto se centra no en la obra, sino en esa duración, que es el tiempo en que se produce el encuentro. Así la situación construida de los situacionistas que pretende superar el arte, y que inequívocamente se caracteriza por la efimeridad, desde el modelo relacional se trastoca en encuentro intensivo.

*“On ne peut plus considérer l’oeuvre contemporaine comme un espace à parcourir. Elle se présente désormais comme une durée à éprouver, comme une ouverture vers la discussion illimitée”*²². Ese encuentro intensivo da lugar a una forma de arte en la que la intersubjetividad se convierte en la esencia de la práctica artística y no tanto en el marco social de recepción de la obra de arte²³ *“qui prend pour thème central l’être-ensemble, la ‘rencontre’ entre regardeur et tableau, l’élaboration collective du sens”*²⁴. En síntesis, la forma relacional se define como “un encuentro durable” en el cual la obra es un “modelo de mundo viable”. Bourriaud sostiene que “l’art est un état de rencontre”²⁵.

La práctica artística consistiría en la invención de relaciones entre los sujetos (intersubjetividad); la obra de arte sería la propuesta de un modelo de mundo viable común; y el trabajo del artista, proponer los modelos simbólicos, esto es, formas de organización y relación, que al suscitar nuevas ‘posibilidades de vida’ a su vez está generando nuevas formas de relaciones²⁶. Los modelos de relaciones pueden llevarse a cabo de dos maneras: mediante la generación de espacios y momentos de sociabilidad, o mediante la creación de ‘objetos productores de sociabilidad’²⁷.

A este respecto J. A. Sánchez, considera que desde esta perspectiva (*“Toda producción es siempre, en el interior del proceso, ‘una producción de formas de organización y relación’”*) cabe preguntarse sobre el quién, cómo y qué organiza:

²¹ Idem, 13.

²² Idem, 15.

²³ Idem, 23.

²⁴ Idem, 15.

²⁵ Idem, 18.

²⁶ Idem, 16-20.

²⁷ Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007. p. 262.

“En relación al quién, las dramaturgias de creación colectiva de los sesenta indicaron un camino para la disolución de la autoría en un colectivo. En relación al cómo, la danza y el teatro gestual mostraron la posibilidad de crear un sentido colectivo no solo mediante la palabra, sino también mediante el movimiento, el cuerpo y la imagen. Y en relación al qué, en los últimos años se descubrió el modo de poner los recursos escénicos al servicio de procesos de organización realizados directamente en la esfera de lo social”²⁸.

Estas respuestas nos dan cuenta de una posible reconciliación del arte con el situacionismo que pretende Bourriaud. *“El problema ya no es ampliar los límites del arte, sino probar las capacidades de resistencia del arte en el interior del campo social global”²⁹*. En palabras de J. A. Sánchez se trataría de *“proponer lo espectacular y lo objetual como generadores de acción”³⁰*.

5. Fantasía

A través de la evocación de la desaparición de Las Fiestas de los Locos, fiesta medieval anual que parodiaba las más sagradas prácticas religiosas y políticas, Cox señala un significativo cambio de acento en la cultura de Occidente:

“Un debilitamiento de la capacidad de nuestra civilización para la fantasía y la fiesta. Su extinción constituyó la prueba de que la gente empezaba a contemplar los papeles sociales y las convenciones sagradas con ojos que no podían tolerar semejante sátira estridente, que ya no quedaba tiempo ni ganas para aquella mordaz parodia de la sociedad”³¹.

De alguna manera, Cox asume que desde la espectacularidad y lo festivo se están generando acciones, como mínimo la crítica social. De nuevo el diagnóstico de la “sociedad del espectáculo” se muestra compatible con una acción crítica desde la espectacularidad. La efimeridad y puntualidad de las “fiestas de los locos” no lleva forzosamente a la “superación del arte”, sino

²⁸ Idem, 263.

²⁹ Bourriaud, idem, 31.

³⁰ Idem, 264.

³¹ Cox, Harvey. *Las fiestas de los locos. Para una teología feliz*. Madrid: Taurus, 1972. p. 18

precisamente a la necesidad de continuidad en el tiempo. Con la obra *Las Fiestas de los locos*, el autor hace un llamamiento a esta necesidad.

Cox observa que en los tiempos recientes, esto es, finales sesenta, cuando fue publicada la obra original, se está asistiendo a un renacer del 'espíritu fantástico y festivo'. En el atisbo de este renacer se sitúan los hechos teatrales objeto de nuestro estudio, al instalarnos en el seno de una dictadura, dadas las permisividades de la época, de las aportaciones de Cox vamos a prestar una especial atención a su planteamiento del concepto fantasía.

El autor se refiere a la fantasía como "*imaginación en el grado más alto*". De este modo, es en la fantasía donde podemos convertirnos no sólo en nuestro 'yo ideal', sino en otra persona. Ray Bradbury, maestro de la ciencia ficción, ve en la capacidad de fantasear, la capacidad de supervivencia³². En la fantasía las normas sociales y cotidianeidad quedan en suspenso. Pero ello no aniquila la razón, citando al especialista J. R. R. Tolkien, "*cuanto más clara y penetrante sea la razón, mejor será la fantasía que produzca*"³³.

En este punto cabe preguntarse por la significación política de la fantasía. Cox sostiene que cuando la fantasía es domesticada por "correas ideológicas" muere. Pero, su significación política, por el contrario, es enorme, ya que mediante la fantasía pueden inspirarse utopías. Ahora bien, para que las fantasías políticas se realicen se requiere de un contexto simbólico-estructural que las mantenga vivas. La forma relacional que teoriza Bourriaud recurre a este contexto simbólico-estructural. Precisamente sitúa aquí el trabajo del artista, en proponer modelos simbólicos.

6. Memoria creadora

Marina sostiene que la creación necesita conocimientos y hábitos, de modo que buena parte de las operaciones creadoras se fundan en una "*hábil explotación de la memoria*". Ello no quiere decir que ésta sea un almacén. Por

³² Idem, 77.

³³ Idem, 79.

una parte, la memoria tiene una índole dinámica, y, por otra, para ser creadora debe ser manejada dentro de un proyecto creador³⁴.

Por proyecto entiende “una irrealidad pensada a la que entrego el control de mi conducta”³⁵. En la medida que el sujeto controla, dirige su conducta mediante proyectos, accede a una libertad creadora. Así, el “arte no depende de operaciones nuevas, sino de un fin nuevo que guía un uso distinto de las operaciones mentales”³⁶, esto es, el proyecto creador. Ese fin nuevo ligaría, en parte, con la fantasía de Cox, en el sentido de que mediante la fantasía pueden inspirarse utopías y justamente cuanto más razón, mejores fantasías se producen.

Según Marina, esta irrealidad surge de la experiencia y observación de otras realidades. Marina recoge y comenta diversos ejemplos de grandes artistas cuya supuesta “inspiración y sugestión divina” tiene más que ver con la experiencia y observación, es decir, está relacionada con algo más controlable por el “yo ejecutivo”, el creador. Ello de alguna manera nos recuerda las ‘posibilidades de vida’ de Bourriaud: la suscitación de nuevas ‘posibilidades de vida’ generaría nuevas formas de relaciones, esas nuevas formas generarían nuevas posibilidades de vida, que, a su vez, generarían nuevas formas de relaciones, y así sucesivamente.

7. Corporeizaciones

Randy Martin en su obra *Performance as political act. The embodied self* parte de la premisa siguiente:

“The production of anything requires a body. So, too, with the production of human history. If people are to make history under conditions that they inherit, they must take a phisical action to change the word”³⁷.

³⁴ Marina, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, 2006. p. 127-133.

³⁵ Idem, 149.

³⁶ Idem, 151.

³⁷ Martin, Randy. *Performance as political act. The embodied self*. New York: Bergin & Garvey Publishers, 1990. p. 13

Considera que son las condiciones sociales específicas las que convierten al “cuerpo social” en un acto de resistencia. Sostiene que la división mente y cuerpo son paralelas al desarrollo del capitalismo y que es en el capitalismo avanzado donde el cuerpo desaparece y consigo su capacidad de resistencia. El autor explora sobre tres relaciones mente-cuerpo correspondientes al desarrollo del capitalismo:

- 1) Afecta a los inicios del capitalismo caracterizado por el mercado, la manufactura, y las primeras expresiones políticas del capitalismo. Durante este periodo, el cuerpo y la mente todavía no se han dissociado.
- 2) Coincide con la emergencia de la mano de obra y el capital en el contexto del capitalismo industrial y la consolidación en el poder de la burguesía. El cuerpo está subordinado a la mente como una fuente de irracionalidad y resistencia a la ética del orden industrial.
- 3) Pertenece a la emergencia del capitalismo consumista en cual la clase trabajadora está integrada económicamente a través del estado de bienestar. El cuerpo pasa a ser objeto de control social. Sus múltiples significantes pasan a tener significados en la mente³⁸.

De acuerdo con el autor no es el cuerpo en sí el agente físico de acción, el agente físico de actividad es el deseo. Ello se opone directamente al logocentrismo que implica la mente. En consonancia con la breve historia de la relación mente-cuerpo, el deseo es un fenómeno social por lo que entenderlo implica atender a las condiciones sociales en que se produce. Así, la capacidad del cuerpo para la lucha hay buscarla en la historia de su represión. Al mismo tiempo, el autor asevera:

“The body must be socialized in order to act but not all socializations of the body are themselves socially significant actions. Herein lies the freedom and constraints for the body. The body responds to the kinetic field, but only under conditions of signification do kinetic moments take on social meaning.[...] Desire in my usage emerges as a tension between the kinetic field and the real image”³⁹.

³⁸ Idem, 52.

³⁹ Idem, 76-77.

Martin sostiene que el teatro ofrece “*a bodily display capable of presenting both meaning and desire, mind and bodily practice concomitantly*”⁴⁰. A través de la exploración de dos específicas formas teatrales, contrarias al naturalismo y vinculadas a un proyecto político, se dispone a localizar el deseo como agente físico. En primer lugar analiza la biomecánica de Meyerhold que sitúa en la relación mente-cuerpo segunda. El autor apunta que la distorsión del mundo que plantea no está representando la vida cotidiana *per se*, sino la alienación de la experiencia. Por ello concluye que la significación política del trabajo de Meyerhold no está tanto en la posición ante los acontecimientos, sino en su relación con ellos. En ese sentido, Meyerhold, según Martin, usó el teatro como plataforma para nuevas formas de cultura física⁴¹.

La otra forma teatral que explora es la ofrecida por el Living Theater, que sitúa en la relación cuerpo-mente tercera. El autor toma como referencia la pieza *The Connection*. Explica que para representar la autoridad latente los actores enfrentan directamente al público, así como también narran sus acciones. La fuente de la tensión es la corporeización en los actores de la autoridad simbólica presentando su cuerpo como una máscara. Otro de los valores del Living Theater es su intento de unificar las fuentes de la liberación social a través del teatro, que les costó el volverse sobre sí mismos. Algo que según Martin ha de entenderse como “*a mirror of cultural repression outside of it*”⁴².

⁴⁰ Idem, 129.

⁴¹ Idem, 138-142.

⁴² Idem, 156-157

PARTE II. Contextualización teatral en Cataluña y estudio de caso.

8. Contextualización teatral

Entre el año 1963 y 1975 en Cataluña se estaba viviendo lo que Olaguer denomina la “plenitud del teatro independiente”. Los inicios de esta alternativa, según la cronología de Olaguer, se dan con la creación de l’Agrupació Dramàtica de Barcelona en 1955. La mayoría de autores consultados coinciden en la nomenclatura de los tipos de teatro siguiente: teatro profesional, teatro independiente y teatro amateur, y hay quien añade a ésta el teatro experimental⁴³. En Cataluña hay una larga tradición en teatro amateur, razón por la cual muchos autores le dan una entidad aparte. Sin embargo, Xavier Fàbregas, para dar cuenta de la escena catalana, opta por antinomia teatro comercial - teatro independiente. En palabras de Fàbregas:

“El teatre comercial és professional, o aparenta ésser-ho, ja que en força casos els actors alternen les hores de treball amb la companyia amb d’altres activitats; i el teatre independent és amateur, si bé els qui s’hi dediquen amb més constància treballen en altres afers i inverteixen part dels guanys en els muntatges, fent del teatre la seva veritable ‘professió’, en el sentit originari del mot”.

Fàbregas observa que en el teatro independiente confluyen dos impulsos cuya concreción hasta entonces había estado fulminantemente prohibida, es el caso del sector más liberal de la burguesía catalana; o se había realizado y se realizó siempre en la clandestinidad, es el caso de las nuevas generaciones de intelectuales comprometidos con las acciones teatrales en los barrios obreros⁴⁴.

Otro de los aspectos que resalta para definir el teatro independiente es el cosmopolitismo. Explica que muchos directores y actores del teatro independiente pasaron temporadas en el extranjero, entrando así en contacto con nuevas corrientes de Europa, y que a su regreso a Cataluña aplicaron a sus proyectos. Así, por ejemplo, Feliu Formosa, Ricard Salvat y Kim Vilar en su

⁴³ Jordi Arbonès, en *Teatre català de postguerra*, contempla esta otra modalidad.

⁴⁴ Fàbregas, Xavier. *Història del teatre català*. Barcelona: Millà, 1978. p. 283.

estancia en Alemania toman contacto con el teatro épico; Albert Boadella de su estancia en París toma la influencia de Marcel Marceau⁴⁵.

Simplemente nombrar a los distintos grupos y artistas de lo que, de acuerdo con Padullés⁴⁶, constituyó un verdadero movimiento socio-cultural, no haría justicia a los mismos. Puesto que nuestra intención es llegar al teatro de guerrillas, solo vamos a dar cuenta de los rasgos generales, para situarnos teatralmente. En este sentido, y en esta misma línea de contextualización, cabe resaltar que, bien fuera a través de la lengua, o desde la agitación, o desde la renovación de las estructuras teatrales⁴⁷, otro de los rasgos característicos del teatro independiente fue: el compromiso o el carácter resistencialista.

Los referentes del teatro político de Cataluña hay que buscarlos en la herencia de Edwin Piscator y Bertolt Brecht. Feliu Formosa en *Per una acció teatral*, aclara que “*si el teatre porta implícits uns factors de progrés social, és gràcies a la gran tradició de teatre polític alemany*”⁴⁸. Feliu Formosa fue uno de los principales introductores del teatro alemán del siglo XX en Cataluña, sobre todo por sus traducciones de la obra de Bertolt Brecht⁴⁹. Ciurans considera que resulta fundamental, en tanto que introducción y aprendizaje del teatro de Brecht, referirse a la traducción castellana y edición del libro de Jacques Desuché, *Bertolt Brecht*, publicada en el año 1963 por Presses Universitaires de France. En esta edición, los estudios y anexos realizados por Ricard Salvat ocupan prácticamente la misma extensión que la obra original de Deshuché⁵⁰.

A la referencia del teatro dialéctico de Brecht, hay que añadir el teatro político de Erwin Piscator, que, de hecho, llegó a conocer personalmente Ricard Salvat en el año 1964. En el ámbito estatal el conocimiento y la influencia de Piscator se debió principalmente al libro clandestino *Politisches Theater*⁵¹. No hay que olvidar la presencia de Piscator en Barcelona en los

⁴⁵ Idem, 283 y 289.

⁴⁶ Padullés, Xavier. *Les companyies del teatre independent a Barcelona durant el franquisme*. Departament d'Història de l'Art. Facultat de Geografia i Història. Universitat de Barcelona, 2003. p. 653.

⁴⁷ Idem, 652-653.

⁴⁸ Formosa, Feliu. *Per una acció teatral*. Barcelona: Edicions 62, 1971. p. 14.

⁴⁹ Ciurans, Enric. *El teatre viu, una resistència cultural*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2008. p. 89.

⁵⁰ Idem, 62.

⁵¹ Idem, 61.

primeros meses de 1937. Xavier Fàbregas en *Teatre català d'agitació política*, editado en 1968, considera que la politización del teatro no profesional tiene mucho que ver con la presencia de Piscator. Piscator, coherente con su planteamiento de teatro político,

“arriba a Barcelona perquè creu que la seva tasca de lluitador ha de realitzar-se a la nostra ciutat en aquells moments. [...] Piscator propugna que el teatre ha d'ésser una arma en mans de la classe obrera, i que els escenaris es converteixin en forum on discutir els problemes que té plantejada la societat i on fornir una interpretació de la història. Entorn de Piscator s'agrupen entitats obreres que es disposen a posar en pràctica allò que propasa el director alemany, i si aquests projectes en part es frustren és perquè la situació bèl·lica, cada cop més greu, els escapça abans d'hora”.

Fàbregas nos recuerda que durante la Guerra Civil estuvieron funcionando las “Guerrilles Teatral” del Ministeri d'Instrucció Pública del Govern de la República. Se dedicaban a llevar el teatro hasta la primera línea de lucha con el propósito de hacer llegar al soldado el teatro. Se trataba de una labor cultural que en plena guerra no se quería relegar a un segundo plano⁵².

Los grupos que realizaban acciones teatrales en los barrios obreros partían de un impulso muy similar: hacer llegar el mundo de la cultura, desde el teatro, a los que no tenían acceso. En pleno desarrollismo, se produjo un fuerte flujo de inmigración. Los inmigrantes fueron ubicándose e instalándose en la Barcelona, el área metropolitana y ciudades industriales periféricas, como pudieron, a menudo en barracas. A estas barriadas de barracas se dirigían las “guerrillas teatrales”. Grupos como La Pipironda (fundada por Àngel Carmona y Florenci Clavé), El Camaleó (con Jordi Teixidor como figura más visible) y el grupo Gil-Vicente (dinamizado por Feliu Formosa). Otros como Jordi Doderó, Lluís Burró, Gerard Casera i Roser Segura optaron por un teatro de guerrillas más radical⁵³.

⁵² Fàbregas, Xavier. *Teatre català d'agitació política*. Barcelona: Edicions 62, 1969. p. 252.

⁵³ Fàbregas, Xavier. *Història del teatre català*. Barcelona: Millà, 1978. p. 288.

9. Estudio de caso: teatro de guerrillas de Jordi Doderó

9.1. Historia y memoria teatral

Jordi Doderó se forma en l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual entre 1960 y 1965. Del aprendizaje en la escuela, retiene la iniciación en la formación brechtiana y la técnica de improvisación. Admite que fue documentándose y haciendo teatro cuando realmente aprendió las formas épicas y el distanciamiento. Al mismo tiempo, el acceso clandestino a la obra *El teatro y su doble* le procuró la introducción al teatro de la crueldad de Antonin Artaud y a la aplicación personal de Artaud en busca de la visceralidad en la interpretación, que el actor y el espectador, fueran más allá de la comprensión meramente racional de lo que estaba sucediendo. Esta aplicación personal, a través del grito y la mímica, la usó particularmente en las acciones teatrales de agitación política en las fábricas. En su imaginario también estaba presente Piscator.

Habiendo tomado contacto con las acciones teatrales guerrilleras de Gil Vicente, con un grupo de jóvenes de la escuela de la Cúpula, forman un grupo de teatro de guerrillas que inicia su andadura en el 1965 y finaliza en el 1973. El teatro de guerrillas, siempre clandestino y utilizando pseudónimos, se realiza en dos contextos: los barrios obreros y las fábricas. En el caso de las fábricas, la urgencia, si cabe, era mayor, puesto que la agitación política estaba muy relacionada con la convocatoria de huelgas, pero de todo ello daremos cuenta en breve.

En este mismo tiempo, a partir de 1968, paralelamente a la actividad de teatro de guerrillas, Jordi Doderó forma Equip de Teatre. Un grupo de carácter menos guerrillero y más independiente. Trabajaron con textos diversos de José Rodríguez Méndez, Ramón del Valle-Inclán y Ramón Gil Novales. Siempre desde un tratamiento brechtiano. Fueron los montajes *El mercat d'un penjat*, escrita por Jordi Doderó, que se centraba en la carestía del barrio del Born, y *Masacre del Vietnam*, creación de Jordi Doderó a partir de materiales diversos, lo que más destacó de este periodo. En *Masacre del Vietnam*, desde un tratamiento brechtiano, mantuvo la estrategia de la actuación de los otros experimentada con el teatro de guerrillas, pero en esta ocasión el estrato social

de los participantes tanto actores como público era más heterogéneo. Desde esta otra faceta, pone en marcha entre 1973 y 1975 la federación de compañías de teatro independiente de todo el estado español (Los Goliardos, Grupo Cátaró, A-71, Els Comediants, La Gàbia, etc.).

Pasado este tiempo de urgencia y tras haber tenido experiencias en el teatro comercial, Jordi Doderó decide renunciar al teatro comercial. Nunca ha abandonado el teatro social, ni la idea de hacer llegar el teatro a todos los rincones. De ahí que en los ochentas volviera a colaborar con Maria Aurèlia Capmany, cuando ocupó el cargo de consejera de cultura en el ayuntamiento de Barcelona, en la organización y dinamización de la práctica teatral en todos los barrios. En la actualidad, se encuentra en Manresa trabajando desde este mismo impulso y buscando nuevos lenguajes.

9.2. Acciones teatrales guerrilleras y compromiso político

Una de las primeras cuestiones que recalca Doderó es que en el fenómeno de teatro de guerrillas que se dio durante estos años confluyeron dos opciones:

*"la gent que venien del PSUC, Jordi teixidor, germans Lucchetti, etc; i la gent que no erem del PSUC i que per tant en teniem una altra manera de viure i enfocar les coses"*⁵⁴.

De acuerdo con distintas memorias, el posicionamiento partidista y pertenencia al PSUC, no fue homogéneo entre los componentes de los diversos grupos. Francesc Candel, refiriéndose a su participación en La Pipironda, sostiene que fue en el coloquio ofrecido por Àngel Carmona a propósito de la reaparición de la Pipironda en 1983, cuando supo de la relación del grupo con el PSUC⁵⁵, que según José María Rodríguez Méndez llegó con la fusión con el grupo El Camaleón. Más allá de las diversas relaciones partidistas, el hecho de abanderarse la dimensión social del hombre, implica

⁵⁴ Entrevista a Jordi Doderó.

⁵⁵ Idem, 22-23.

politización, pero no necesariamente ser político ni militante, como muestran las apreciaciones de Candel, y tantos otros. En efecto, grupos o miembros vinculados con el PSUC van a participar de cierto adoctrinamiento o propaganda partidista, y en ocasiones utilizarán el teatro como balcón político. En ese sentido, la propaganda y la agitación política se diferencian, y es que la primera adoctrina y la segunda llama a la concienciación, pero no necesariamente al “debe ser”.

Jordi Doderó ni era político, ni militante. Pero en tiempos de convulsión social, con los distintos grupos teatrales y red de grupos teatrales que se formaron, por una parte, trató de ayudar a la gente a encontrar un modo y un lenguaje para explicar su propia realidad, y, por otra, desde este mismo impulso, puso el teatro al servicio del proceso revolucionario, a través de las acciones teatrales de agitación obrera.

9.3. Acciones teatrales barriales

En las acciones teatrales barriales, en un primer momento, participó Maria Aurèlia Capmany. El dilema entre el teatro en catalán y la inmigración de habla castellana llevó a muchos grupos guerrilleros a optar por el bilingüismo. En esta coyuntura de represión, el teatro comprometido osciló entre dos polos: los actores, directores y dramaturgos que trabajaron para elevar el nivel del teatro catalán en lengua catalana; y los que pretendían que el teatro llegara a todos, por lo que el llegar a los inmigrantes era un objetivo prioritario. Por esta razón buena parte de los grupos de teatro guerrilleros optaron por el bilingüismo, tratando de acercar el teatro, pero también fomentando el acceso al conocimiento de los recursos y la comunicación. Tal como apunta Feliu Formosa en *Per una acció teatral* respecto al uso del catalán en estas acciones:

“Aquest esforç és també indefugible per a tots aquells que ens servim d’un únic mitjà d’expressió: el català. Vull dir per a tots aquells que han assumit la responsabilitat d’expressar-se en llur idioma i de viure’n els

problemas. No crec que 'precissament' això ens impedeixi un contacte amb els immigrants”⁵⁶.

Sin duda las opciones y subjetividades identitarias fueron muy diversas. Así desde La Pipironda, José María Méndez, afirma que la composición del grupo de no-barceloneses, no-catalanes no pesó en su manera de hacer, lo que sí pesó, fue el “cosmopolitismo” literario y artístico de Barcelona⁵⁷. La opción de Jordi Doderó fue el bilingüismo, aceptando que cada uno tiene su idioma y el acercamiento implica la aceptación de esta realidad. Maria Aurèlia Capmany estaba entre los que buscaban la elevación del teatro catalán en catalán, así que pronto se distanciaba. Entonces vino la colaboración de Francesc Candel, un hombre autodidacta profundamente preocupado por el barraquismo como hecho social. Francesc Candel estuvo ligado a la Pipironda, sin embargo, sus colaboraciones en proyectos en los cuales desde el teatro se invitaba a la dinamización del barrio fueron muy intensas. El grupo de Jordi Doderó también tuvo contacto e intercambios con el Gil-Vicente.

Los encuentros teatrales en las barracas a menudo, pero no siempre, consistían en una charla sobre la situación del barrio y después una serie de acciones teatrales en consonancia, a través de creaciones propias, creaciones colectivas o a petición del público. Acostumbraban a realizarse en centros parroquiales o centros sociales, o en espacios al aire libre. Con frecuencia se realizaban en la barraca más grande del barrio, esto es, el bar.

Las dramaturgias se realizaban de diversas maneras:

1. Mediante la recogida de peticiones y preocupaciones de los vecinos y vecinas del barrio, Francesc Candel creaba una dramaturgia.
2. Creaciones propias de Francesc Candel a partir de su conocimiento de la situación en las barracas⁵⁸.
3. Creaciones propias de Jordi Doderó, bien partiendo de la realidad del barrio objeto de su conocimiento; o bien partiendo de alguna noticia o suceso de los diarios de la época⁵⁹.

⁵⁶ Formosa, Feliu. *Per una acció teatral*. Barcelona: Edicions 62, 1971. p. 70.

⁵⁷ *Dossier: La Pipironda*. En *Estudis escènics quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Edicions 62, Núm 28, desembre, 1986. pp. 29-30.

⁵⁸ Ver en anexo texto de Candel *Solidaridad*.

4. Improvisaciones a petición del público. De ahí la importancia de la formación recibida por Maria Aurèlia Capmany en l'EADAG y la influencia del Teatre en Viu, aunque con peticiones de índole distinta, ya que éstas estaban estrechamente ligadas a la problemática del barrio.
5. Creaciones colectivas o individuales de los grupos de teatro barrial agenciadas y/o asesoradas por algún componente del grupo de teatro de guerrillas de Jordi Doderó⁶⁰.

El equipo actoral estaba compuesto por vecinos y vecinas del barrio, con la colaboración puntual de algún actor de l'EADAG. De esta manera si había un papel de obrero era propiamente un obrero quien lo actuaba. No obstante, no se trataba estrictamente de un actor “natural”. Semanalmente se impartían talleres de formación en voz, cuerpo e interpretación. También semanalmente se realizaban los ensayos. La idea era dotarlos de las herramientas básicas para realizar la acción teatral, que se sintieran seguros en escena, que tuvieran las herramientas para ser capaces de ser intérpretes de su propia realidad, distanciarse. Aquí se encuentra la particularidad de estas acciones teatrales. En parte, el “teatro de guerrilla” no acaba de romper con la cuarta pared, ya que queda claro que se trata de teatro, y de quién es actor y quién es espectador, aunque el protagonista del discurso sea el espectador. Sin embargo, en estas prácticas ese muro puede llegar a ser imperceptible e incluso anulado. Y es que el público de estas acciones teatrales son los propios vecinos y vecinas del barrio que asisten a algo que se podría enunciar como la presentación teatralizada de su propia realidad a través de las personas que forman parte de ella. Se trataba de crear empatía y perspectiva desde esa relación.

El grueso del trabajo del grupo de teatro de guerrillas de Jordi Doderó estaba en la organización, agenciamiento y asesoramiento teatral. Jordi Doderó se mantuvo siempre como dinamizador, en la clandestinidad, usando pseudónimos, Julià fue uno de ellos. El resto de miembros fue inestable, dadas las características de la época y de la empresa. Nunca dispusieron de un lugar

⁵⁹ Ver en anexo *El mercado* de Julián y la noticia de *El Correo Catalán*, así como las imágenes que los acompañan.

⁶⁰ Ver texto *El palomar*, de “Pepi”.

o sede. La idea era propulsar grupos de teatro en los barrios de obreros. Cada barrio tenía su propia dirección que iba variando. Desde el grupo de Jordi Doderó organizaban lo que llegó a ser una red de grupos de teatro de barrio. Los distintos grupos barriales estaban dotados de autonomía. Así que la organización, no jerárquica, ni vertical, se fundamentaba en proporcionar herramientas básicas de interpretación, así como dinamizar la toma de contacto con los otros. De ahí la estrategia guerrillera. Los diversos grupos llegaron a intercambiar experiencias teatrales, que en última instancia se convertían en puntos de encuentro en los cuales se daban a conocer las problemáticas de cada cual. El grupo de Jordi Doderó no estaba vinculado a ningún partido, por lo que la actividad de agitación política no respondía al ideario de ninguno de ellos. Aunque claramente usó el teatro como un instrumento al servicio de la lucha antifranquista, su pretensión no fue adoctrinar, sino fomentar otras maneras de comunicar qué pasa.

Síntesis de las acciones teatrales barriales

Forma de organización y relación

Se organizan en red y de manera horizontal. Los vecinos y vecinas de cada barrio, con colaboraciones diversas y con el agenciamiento y asesoramiento teatral del grupo de teatro de guerrilla de Jordi Doderó, realizan acciones teatrales desde procesos dramáticos diversos que tienen su origen en su propia realidad con el objetivo de presentarlas al resto de la comunidad.

Propósito montajes

Encontrar la manera de formular la propia realidad.

Preparación actoral

Talleres semanales de voz, cuerpo e interpretación.

Dramaturgia

Partiendo de hechos, situaciones o procesos sociales del barrio: creaciones propias de Candel o de Doderó, creaciones colectivas o individuales de personas del grupo teatral del barrio e improvisaciones a petición del público.

Público

Vecinos y vecinas del barrio.

9.4. Acciones teatrales de agitación obrera y su contexto

Se trataban de “bolos” concertados principalmente por Manolo Murcia, del “Equipo Obrero” de los “Grupos de Obreros Autónomos” surgidos de las Comisiones Obreras de Empresa. Aquí vamos a hacer un inciso para brevemente explicar las motivaciones y formas de relación de la *autonomía* obrera en Barcelona para así entender las acciones teatrales llevadas a cabo por el grupo de teatro, ya que, a propósito de la memoria histórica, sólo recientemente se han realizado estudios a fondo. Las formas de organización y motivaciones de las comisiones obreras, están en las antípodas de lo que hoy conocemos como CCOO.

El proceso de formación de las comisiones obreras surge de manera espontánea e independiente en Barcelona a principios de los sesentas. La formación de estas comisiones puede dividirse en dos periodos: en los primeros años era la expresión de conciencia de clase en conflicto con el capital; y una segunda fase de toma de conciencia autoorganizativa, asamblearia y de acción directa.⁶¹ En esta segunda etapa el PSUC quiso hacerse con el control de las emergentes CCOO, hacia el 1970 el dúo PSUC-CCOO ya era un hecho⁶². En la lucha contra el control de las Comisiones por parte de los partidos políticos se dota a éstas de los medios organizativos para proporcionarles un cuerpo material⁶³, por lo se forman distintas plataformas, grupos y círculos. Cabe resaltar que, más allá de los controles partidistas, la lucha directa en la fábrica siguió una línea *autónoma*.

El grueso de las razones por las que se configuran los Círculos de Formación de Cuadros nos dan cuenta de las pretensiones básicas de la *autonomía obrera*:

⁶¹ Pasajes, Felipe, “Arqueología de la autonomía obrera en Barcelona 1964-1973”, en *Luchas autónomas en los años setenta. Del antagonismo obrero al malestar social*, coordinado por Espai en Blanc, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008. p. 76.

⁶² En el presente no se van a tratar a fondo la autonomía obrera en Barcelona, para ello puede verse el estudio de Felipe Pasajes. Si se hace necesario aproximarnos y dar cuenta de ello con el fin de entender el propósito de las acciones teatrales objeto de estudio y las formas de relación.

⁶³ Idem, 77.

- Rechazo a las formas organizativas existentes, en concreto al tipo de organización leninista.
- Deben ser los propios trabajadores los que dirijan su propia lucha.
- Defensa contra el maniobrerismo, *“por parte de grupitos de intelectuales poseedores de una teoría elaborada fuera del movimiento obrero, a la que nosotros, por nuestra menor preparación intelectual fruto del condicionamiento que todos conocemos, no teníamos capacidad crítica de oponer, quedando ideológicamente a su merced”*⁶⁴.

Como hemos referido más arriba, ese rechazo al maniobrerismo y la carencia de formación teórica les lleva a la búsqueda de nuevas formas de aprendizaje y organización ligadas a la práctica y a la experiencia, sin la intervención de los intelectuales, para dotarse de interpretación teórica. Muchos de los textos críticos con el leninismo superaban la comprensión teórica de los asistentes al Círculo. Al no alcanzar un mínimo de coherencia el Círculo se disolvió. Aún así se proveyeron de una biblioteca de libros prohibidos que con la continuación de los Grupos Obreros Autónomos llegó a reunir alrededor de 3.000 ejemplares⁶⁵.

A pesar de la controversia en torno a los liderazgos en el seno de la *autonomía obrera*, los GOA los lideraban Manolo Murcia y José Antonio Díaz. Su legitimidad venía de su larga experiencia en las fábricas, en ese sentido, se trataba de liderazgos naturales. A modo de breve presentación, Manolo Murcia tendió a posturas más anarquizantes y era un hombre de acción. Mientras que José Antonio Díaz tendió hacia el situacionismo y era un hombre de reflexión.

El enlace de Jordi Doderó entre los años 1965 y 1973 fue, sobre todo, Manolo Murcia. El grupo de teatro de guerrillas de agitación obrera de Jordi Doderó realizaba las acciones teatrales cuando la convulsión estaba en su punto álgido, esto es, cuando se estaban preparando las huelgas, en la inminencia, o cuando ya estaban sumergidos en la misma, o bien en acciones puntuales. Las huelgas de aquellos años eran bien distintas a las huelgas que se dan en la actualidad. Recordar que en la época franquista no había derecho a huelga, por lo que todas las huelgas eran “salvajes”. Tal como nos aclara

⁶⁴ Idem, 78.

⁶⁵ Idem, 87.

Pasajes, las huelgas legales en Europa y Estados Unidos, lo eran en la medida que se cumplían determinadas restricciones, como declararla con 15 días de anticipación, dialogar con la patronal, no reivindicar por encima de pactos anteriores y en caso de que la acción obrera excediera la legalidad o utilizara la violencia, reprimirla. Tales restricciones provocó en Europa durante los años sesentas y setentas una ola de “huelgas salvajes”, esto es, huelgas al margen de los sindicatos. En el caso español, en general, y, en el catalán, en particular, éstas eran doblemente “salvajes”, puesto que no había derecho a la huelga⁶⁶. Las luchas en las fábricas más conocidas durante estos años en Cataluña son las de la Blansol en el Vallès, la Harry-Walker en el barrio de Sant Andreu (que se dilató 62 días), la Roca de Gavà, la SEAT, y también en el Puerto de Barcelona. Fueron huelgas que estaban planteando nuevas formas de organización y relación, en contraste con la forma organizativa leninista practicada en buena medida en aquel tiempo.

Esa búsqueda de nuevas formas de organización y de relación es análoga a la búsqueda de nuevas formas de comunicación, de comunicar qué pasa. El rechazo al intelectualismo, por rechazo a una teoría que no surgía de la práctica y experiencia, lleva a los activistas a recurrir a lenguajes en los cuales la práctica y experiencia se revelara. Es aquí donde se sitúan las acciones teatrales del grupo de Jordi Dodero.

El proceso de estas acciones teatrales, desde la absoluta clandestinidad, era el siguiente: cuando estaba en marcha una huelga en alguna empresa, el enlace de CCOO o de GOA pasaba a Jordi Dodero la información de lo que estaba sucediendo en la fábrica; entonces Jordi Dodero y su grupo preparaban una acción teatral con este material; la acción teatral se realizaba en la misma fábrica; era la gente de CCOO quienes reunían a los obreros en el patio o en los comedores; y eran también los activistas quienes les entraban y sacaban de la fábrica, desde la máxima discreción, ya que en todos estos actos la policía hacía su aparición, por la información que alguien siempre filtraba. Nunca fueron atrapados por la policía. Jordi Dodero cuenta que

“Ens tenien com a persones especials, però no perquè fossin més, ni molt menys, sinó perquè fèiem una feina que ells no podien fer i

⁶⁶ Idem, 96.

*consideraven que era molt important: que era amb el teatre explicar el què estava passant, no el què havien de fer (cosa que sí en feia el PSUC) i que ells en treguessin les seves conseqüències. Per això ens va anar molt bé, per aquestes accions, el teatre de la crueltat. Perquè eren coses que les feies sentir molt més a l'estómac,... fer entendre a la gent,... reaccionava de manera més immediata*⁶⁷.

Jordi Dodero consideró que a través de esta visceralidad se podía llegar a comunicar lo que estaba pasando, pero también a comprender la tensión que corrompía y alienaba a los obreros, de ahí este inmediateismo.

El grupo de teatro de agitación obrera, aunque cambiante debido al contexto de riesgo, estaba formado por estudiantes politizados de teatro de l'EADAG, ya que éstos tenían una disponibilidad horaria y en horas de trabajo mayor. La mayoría de ellos procedían del mundo obrero, por lo que conocían bien el trabajo y espacio obrero⁶⁸. Jordi Dodero explica que

*"teniem com a norma que les accions eren reals o veritablement creïbles. Sempre hi havia una introducció que feia un actor vestit normal per no donar una imatge 'apallassada'*⁶⁹.

⁶⁷ Entrevista a Jordi Dodero.

⁶⁸ Las dramaturgias de estas acciones restan por clasificar, sí podemos aportar (ver anexo) la introducción de una de ellas a propósito de la muerte por electrocución de un obrero de la FECSA de Rubí.

⁶⁹ Entrevista a Jordi Dodero.

Síntesis de las acciones teatrales de agitación obrera

Forma de organización y relación

El enlace activista se pone en contacto con el grupo teatral proveyéndole de la información necesaria de lo que está pasando. El grupo teatral crea la acción teatral a partir de esta información. En la hora y lugar convenido se recoge a los miembros del grupo teatral y se les lleva al patio o comedor de la empresa donde la gente de CCOO han reunido a los trabajadores, en donde a través del teatro va a tener lugar un acto informativo. Se saca a los miembros del grupo con la máxima discreción.

Propósito montajes

Explicar qué está pasando.

Preparación actoral

Estudiantes politizados de teatro de l'EADAG, en su mayoría de origen obrero.

Dramaturgia

Creación colectiva a partir de la información pasada por los activistas.

Público

Obreros de la fábrica en y por la que se realizaba la acción teatral.

El fin de las prácticas de estos grupos de teatro de guerrillas, tanto en los barrios como en las empresas, lo marcan las mejoras económicas, el atisbo de permisividad y el hecho de que los partidos y sindicatos en ese contexto están muy organizados, por lo que la labor de agitación política a través de estas prácticas teatrales ya no es tan necesaria.

PARTE III. Conclusión

El “teatro de guerrillas” practicado en Barcelona nace de la confrontación y el aislamiento social, del impulso de hacer llegar la cultura a todos los lugares. Es especulativo pensar en el resultado exacto de la “intervención cultural”. Desde la aproximación a las condiciones de las acciones teatrales y a la forma de organización y relación de las mismas se pueden desvelar las potencialidades. La dilatación en el tiempo y el incremento de los grupos teatrales de acción barrial durante un periodo de tiempo determinado, nos demuestra como mínimo que algo está pasando.

Entre el hecho bruto y el arte puro, estas prácticas estuvieron más cercanas al hecho bruto, la vida, la realidad inmediata. No cabe duda de que hubo un grado muy alto de intercambio entre activismo y teatro. Especialmente claro fue en las acciones teatrales de agitación obrera. Se trataba de combatir la alienación del hombre contra el hombre, pero también de combatir la alienación del cuerpo y la experiencia a la que estaban sometidos los obreros de la fábrica. De ahí la importancia de corporeizar para explicar lo que pasa. Al mismo tiempo la calidad y la forma de relación conducían a un inevitable punto de encuentro, que desde lo espectacular pretendidamente quería generar acción.

A través de las acciones teatrales barriales, sobre la propia realidad, en la propia esfera social, se creaba memoria. Memoria que potencialmente podría concretarse en un proyecto creador. Memoria que podía incidir en una fantasía elaborada, desde la cual crear “mundos posibles viables”. Se dinamizaba un tiempo compartido, en el que las personas, en esa durabilidad, dejaban de ser “figurantes” y, sobre todo, se erigían en amos de su tiempo.

En estas prácticas teatrales se renuncia al virtuosismo actoral, porque lo que se busca es el modo de formular la propia realidad. Ahí es donde interviene el artista, agenciando, asesorando y dotando a los habitantes del barrio de las herramientas básicas actorales. Como hemos visto esa fue la labor del grupo de teatro de guerrillas de Jordi Doderó, que nunca tuvo nombre, porque siempre estaba cambiando de lugar. No hay que olvidar que el asesoramiento también fue social con la colaboración de Francesc Candel.

Con todo ello, podemos concluir con que el teatro, tanto en las acciones teatrales barriales como en las acciones teatrales de agitación obrera, se

estableció como vehículo de encuentro. En esa durabilidad. Más allá de esa durabilidad no se puede afirmar nada, se cae en terrenos peligrosos de difícil defensa.

Resulta sorprendente que tales prácticas teatrales como las del grupo de Jordi Doderó, que en este trabajo hemos convenido en llamar de guerrillas por la estrategia organizativa, caigan en la memoria del olvido, so pretexto de considerarlas estrictamente instrumento de lucha antifranquista, y que no se haya atendido a sus potencialidades performativas y terapéuticas.

BIBLIOGRAFÍA

ARBONÈS, Jordi. *Teatre català de postguerra*. Barcelona: Pòrtic, 1973. pp. 11-41.

BALESTRINI, Nanni; MORONI, Primo. *La horda de oro [1968-1977]. La gran ola revolucionaria y creativa, política y existencial*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006, (1ª ed. italiana: 1988), pp. 121-124, pp. 139-148.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 2000.

CARLSON, Marvin, "Resistant performance", en *The routledge Reader in Politics and Performance*, editado por Lizbeth Goodman with Jane de Gay, London and New York: Routledge, 2000. pp. 60-65.

CIURANS, Enric. *El teatre viu, una resistència cultural*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2008. pp. 23-98.

COX, Harvey. *Las fiestas de los locos. Para una teología feliz*. Madrid: Taurus, 1972 (1ª ed. inglesa: 1969), pp. 11-43, pp. 75-114.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 2009 (1ª ed. francés: 1967).

FÀBREGAS, Xavier. *Història del teatre català*. Barcelona: Millà, 1978. pp. 253-299.

- *Teatre català d'agitació política*. Barcelona: Edicions 62, 1969. pp. 251-268.

FORMOSA, Feliu. *Per una acció teatral*. Barcelona: Edicions 62, 1971.

KERSHAW, Baz. *The politics of performance. Radical Theatre as cultural intervention*. London and New York: Routledge, 1992. pp. 1-40.

LUNATXARSKI, Anatol V. *Teatre i acció popular*. Valencia: Tres i quatre D.L., 1972, pp. 56-77.

MARINA, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, 2006. pp. 119-193.

MARTIN, Randy. *Performance as political act. The embodied self*. New York: Bergin & Garvey Publishers, 1990. pp. 1-80, pp. 127-159.

Mc DOUGALL, Gordon, "Revolution and re-creation", en *The routledge Reader in Politics and Performance*, editado por Lizbeth Goodman with Jane de Gay, London and New York: Routledge, 2000. pp. 123-129.

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. *Els anys difícils del teatre català*. Barcelona: Arola Editors, 2008.

PASAJES, Felipe, "Arqueología de la autonomía obrera en Barcelona 1964-1973", en *Luchas autónomas en los años setenta. Del antagonismo obrero al malestar social*, coordinado por Espai en Blanc, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008. pp. 73-112.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007. pp. 225-304.

- "Génesis y contexto de la creación escénica contemporánea en España", en *Artes de escena y de la acción en España: 1978-2002*, dirigido por José Antonio Sánchez. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. pp. 15-33.

SCHECHNER, Richard. *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona: Anagrama, 1973.

- *The future of ritual. Writings on culture and performance*. London and New York: Routledge, 1995. pp. 24-93.

SCHLOSSMAN, David A. *Actors and activists. Politics, performance, and exchange among social worlds*. London and New York: Routledge, 2002. pp. 1-77.

WERT ORTEGA, Juan Pablo, "Sobre el arte de acción en España", en *Artes de escena y de la acción en España: 1978-2002*, dirigido por José Antonio Sánchez. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. pp. 35-55.

Artículos

DIÉGUEZ, Ileana. *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. Archivo Virtual de Artes Escénicas, 2009. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=205>

Dossier: La Pipironda. En *Estudis escènics quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Edicions 62, Núm 28, desembre, 1986. pp. 9-48.

SÁNCHEZ, José Antonio. *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: Quaderns portàtils, núm 16, 2007. http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf

Tesis

PADULLÉS, Xavier. *Les companyies del teatre independent a Barcelona durant el franquisme*. Departament d'Història de l'Art. Facultat de Geografia i Història. Universitat de Barcelona, 2003.

ANEXOS

Contiene:

- Texto *Solidaridad* de Francesc Candel, 1965.
- Texto *El mercado* de Julián.
- Imagen de la representación de *El mercado* en la Verneda.
- Noticia de *El Correo Catalán* sobre barroquismo que fue utilizado a modo de teatro documento en las barracas de Can Valero, de Montjuïc, en 1968.
- Imagen escena de Can Valero, 1968.
- Imagen público de Can Valero, 1968.
- Imagen de Candel en Can Valero, 1968.
- Texto *El palomar* de "Pepi".
- Introducción de una representación a propósito de la muerte por electrocución de un obrero de la FECSA.

SOLIDARIDAD DE Francisco Candel

(Guión escenificado por el Equipo Teatro Experimental – Ntra. Sra. Del Port)

(La escena será dividida en dos partes. A la derecha, lugar donde se reúnen los obreros. A la izquierda, el despacho del gerente.

En primer término, laterales derecha e izquierda los NARRADORES con sendos atriles. Durante la narración, los actores mimaran e irán improvisando o siguiendo los diálogos del texto sobre lo narrado).

NARRADOR 1.- (derecha) Bernardo Martínez, que trabaja en una enorme Empresa metalúrgica, tiene una hija que sufre una deformación ósea en la espina dorsal y necesita un aparato ortopédico. Este aparato no entra en la Seguridad Social Laboral por ser excesivamente caro.

NARRADOR 2.- (izquierda) Por aquellos días, en la fábrica, se prepara un plante obrero para reclamar ciertos haberes e intereses que la Empresa se resiste a devengar al personal. Este plante lo han elaborado y preparado con meticulosidad ciertos cabecillas, ciertos elementos destacados, ciertos líderes. La Empresa va detrás de descubrir a estos elementos subversivos.

ESCENA 1.- En la parte izquierda del escenario, el gerente y uno de los directores de la Empresa, discuten la manera de saber quiénes son los organizadores del plante. Al final, sin haber encontrado la manera, se despiden y el director se va, quedando el gerente haciendo ver que trabaja.

NARRADOR 1.- El sábado, día de pago en la Empresa, Bernardo Martínez pide hablar con el gerente principal de dicha Empresa.

ESCENA 2.- El gerente hace pasar a Bernardo Martínez que le expone su problema. Su hija necesita un aparato que vale 12.000 ó 13.000 pesetas que él no las tiene. Solicita de la Empresa que le dejen ese dinero. Cada semana pueden descontarle una cantidad determinada de su jornal y así devolverá el préstamo. El gerente le contesta que tiene que consultarlo con la Empresa. Lo mirará con el mayor interés. Al sábado que viene le dirá lo que al respecto haya.

NARRADOR 2.- En la fábrica continúan los preparativos del plante o huelga. Hay ebullición y efervescencia en torno a ello. La Empresa está intranquila. No puede consentir una huelga general en la fábrica, pues representaría muchas pérdidas, ya que las amenazas alcanzan incluso a dejar apagar los altos hornos de la fundición.

NARRADOR 1.- Al sábado siguiente, Bernardo Martínez habla de nuevo con la gerencia para saber qué hay respecto a su petición.

ESCENA 3.- Entra de nuevo Bernardo Martínez en la gerencia, donde le esperan el gerente y el director anterior. El gerente, melifluido, le dice que no le van a dejar el dinero para comprar el aparato ortopédico de su hija, no.

NARRADOR 2.- Bernardo Martínez se queda serio. El gerente sonríe. En realidad está jugando al “suspense”.

ESCENA 4.- La Empresa no le va a dejar el dinero, no; se lo va a regalar.

NARRADOR 1.- Aquí, la cara de Bernardo Martínez se ilumina.

ESCENA 5.- Se lo va a regalar a cambio de un pequeño favor, un favor tan insignificante que casi no saben ni por qué lo piden.

NARRADOR 2.- Bernardo Martínez se ofrece inmediatamente.

ESCENA 6.- No un favor, sino mil; los que quieran. Es un favor tan intrascendente que mejor será ni pedirlo. Sí, sí. ¿Mil favores ha dicho? Un millón. Su vida está a disposición de ellos.

Pues nada, si insiste... se trata de una cosa muy sencilla. Sabemos que en la Empresa se

prepara un plante que va a dañar los intereses de la Empresa, y sabemos que son unos cuantos, un número limitado, quienes lo encabezan y hostigan. Díganos quienes son ellos.

NARRADOR 1.- Bernardo Martínez palidece.

ESCENA 7.- Ustedes se han equivocado de número. Ustedes han llamado a una puerta que no es la mía. Yo no sé quiénes preparan el plante.

Bueno, si no lo sabe, con habilidad puede descubrir quienes son. Nosotros le garantizamos una reserva absoluta. Nadie sabrá nunca que usted nos lo ha dicho.

NARRADOR 2.- Bernardo Martínez, muy digno:

ESCENA 8.- Yo no sé quiénes preparan y encabezan el plante, pero aunque lo supiera no lo diría.

(Da media vuelta y se va).

(La escena se queda a oscuras, los obreros han ocupado su lugar y cada uno enciende una linterna, enfocando a Bernardo Martínez que está llorando en primer término de la escena. El gerente, subido encima de la mesa, se enfoca una linterna contra su cara desde abajo, dando una sensación de espectro. Se oyen los quejidos de Bernardo Martínez, juntamente con el Ave María de Schuwer de fondo. Silencio sepulcral. Lentamente baja la música).

NARRADOR 1.- Los compañeros que sabían a qué había ido a ver a la gerencia, observan que se le van saltando las lágrimas de los ojos. Inquieren.

ESCENA 9.- (De manera tranquila y emotiva mima su explicación. Los obreros también mimaran su participación monetaria, colocándose al fondo de la escena, una vez han contribuido con su participación, quedando todos juntos alrededor de Bernardo Martínez)

NARRADOR 2.- Les explica todo. Abren los sobres del semanal y van extrayendo dinero y dándoselo hasta rebasar lo que vale dicho aparato ortopédico.

F I N

Texto de Francesc Candel, 1965. Se puso en escena durante los años 1965, 1966 y 1967 por Equip de Teatre Experimental. Después la pasaron al repertorio de las barriadas.

EL MERCADO de Julián.

Basado en las técnicas de improvisación – teatro vivo.

Personajes:

Pescatero, Verdulera, Carnicera, Vocero, Inspector de mercados, Gitana, Compradoras y Guitarrista.

Escena:

En primer término izquierda y de perfil al público, una parada de pescado. Más hacia el centro y el fondo de la escena, otra de verduras. A la derecha segundo término, otra de carnes. Carteles anunciando los productos y precios.

Acción:

- 1.- Griterío general de los vendedores anunciando las mercancías y los compradores pidiendo, regateando, comprando, etc. Suena la guitarra durante todo el rato. El inspector se para en la parada de pescado. Para la guitarra y todos callan.

Vocero.-	Ustedes perdonarán el barullo que se ha armado y es que no hay manera de hacer chitón en el mercado.	Y vamos por la primera que es parada de pescados. Un inspector del municipio controla los precios marcados.
----------	---	--

- 2.- El inspector a cambio del silencio por los precios marcados, con desacuerdo a las normas, le pide que le arregle pescado para una paella de seis personas, el pescatero consiente en regalarle el pescado, comprando así. su silencio.

- 3.- Griterío general otra vez. Suena la guitarra de nuevo. La Gitana se pasea por la escena, vendiendo chucherías o cosas de poco valor. Empieza una acalorada discusión en la parada de verduras. Se para la guitarra y todos callan.

Vocero.-	Eso es cosa natural, diariamente tenemos líos, pero no se asusten ustedes que la sangre no llega al río.	La segunda paradita es de verduras y más hierbas pero escuchemos la discusión Que se tienen entre ellas.
----------	---	---

- 4.- Verdulera y compradora discuten por el precio de las patatas. La compradora se adelanta al público y le pide su opinión sobre el problema, haciendo que se establezca una discusión entre el público y los actores, tanto los de las paradas, como las compradoras, hasta que el tema baja de intensidad o se empiezan a repetir las situaciones. El Vocero hace volver por la fuerza a los actores a sus lugares de actuación para que siga la trama.

- 5.- Griterío general otra vez. Suena la guitarra. Sigue paseando la Gitana. Otra compradora se pone acaloradamente a discutir con la vendedora de carne. Para la guitarra. Las voces se van apagando lentamente quedando solo las de la carnicera y la compradora. El

Vocero.- Toca tu la guitarra
y vosotras seguid chillando
que no interesa para nada
lo que allí se está tramando.

6.- La compradora vuelve a establecer la discusión público — mercado. Cuando la discusión, llega a su término, el Vocero se adelanta a un redoble de guitarra y termina la representación.

<p>Vocero.-</p>	<p>Creo que podemos dar por terminada la función, para enseguida pasar a la próxima actuación.</p>	<p>El hablar es sano y bueno cuando es sincera la discusión pero si en palabras todo se queda jamás cambiará la situación.</p>
-----------------	--	--

Notas:

En la segunda discusión público — actores, se plantearán los problemas de salarios, porcentaje que el capitalista se queda del dinero producido por el obrero, La falta de medios económicos para una buena nutrición, etc.

48



El mercado, de Julián, por el grupo de teatro del barrio de la Verneda, 1967.

CRÓNICA DE BARCELONA

UNA INTENCION: LEVANTAR UNA CIUDAD PROMOCIONAL PARA LOS GITANOS

Según los proyectos actuales, ellos serán los últimos que ocuparán las barracas que queden

14 de enero de 1968. — EL CORREO CATALAN 21

El diálogo entablado anteayer entre el alcalde y los representantes de los medios informativos, como pudo observarse por lo reflejado, versó primordialmente acerca del problema del barraquismo y sus consecuencias sociales.

La postura municipal en ese aspecto quedó bastante clara — aunque esto no quiere decir que fue convincente — pero sí lo suficientemente lógica, partiendo de la base de que en este aspecto el Municipio actúa de intermediario.

A pesar de esa gestión intermedia no se nos oculta la complejidad de esta situación a nivel municipal. Debido a esa complejidad es muy difícil lograr que las cosas se produzcan a gusto de todos, y no dudamos que se ha procurado un máximo de funcionalismo para lograr los mejores resultados.

En fin, éste es un asunto en el que se han expuesto unas situaciones y criterios suficientemente amplios para que se saquen consecuencias.

Pero ligado con esta cuestión, de un modo íntimo, se hizo una disección de los factores diferenciales de los moradores de las barracas; factores que quedaron claramente definidos por nuestro primer municipio.

Entre estos factores quedó patente la simpatía hacia los gitanos, individuos que encuentran difícil adaptarse a una nueva concepción de vida. Estos forman un grupo muy numeroso, que, debido principalmente a su incapacidad — o falta de medios, o quizás de ganas — para la adaptación, van agrupándose en los últimos núcleos barraquísticos de la ciudad.

Hubo una manifiesta simpatía, entre todos los asistentes a la reunión, hacia los gitanos. Simpatía no precisamente folklórica, sino presidida por el deseo de auténtica ayuda y comprensión.

El asentimiento fue general cuando el alcalde razonó que los problemas aumentarán cuando se trate de desalojar las últimas barracas que queden, ocupadas en su mayoría por familias de la gitanería.

No es fácil convencerlos de que deben desprenderse de sus medios de nomadismo, jumento incluido, y que el vivir en piso obliga a una convivencia, al margen del círculo de su raza calé. Parece que por lo menos no hay muchos dispuestos a dejarse convencer; quizá también porque aún la promoción de cara a los gitanos es más bien incipiente y de tipo privado.

Pero la Alcaldía está dispuesta a la experiencia y hasta, si las cosas salen bien, a levantar una ciudad promocional para gitanos.

Muchos veríamos con gusto que esto pudiera suceder. Sería el primer intento de promoción efectiva, por medio de algo tan consubstancial con el hombre como es un techo decente, que se hiciera en el país, y quizá uno de los pocos que existen en Europa, si es que hay alguno de este tipo, cosa que ignoramos.

Esta es la intención. Llevarla a la práctica ya será más difícil. Aquí se aúnan una serie de circunstancias difíciles de salvar.

Pero a fe que nos gustaría poder ver esa ciudad de los gitanos. A lo mejor hasta sacábamos alguna enseñanza.

JAIME CASTELL

Noticia utilizada en las barracas de Can Valero, Montjuïc, en 1968, a modo de “teatro documento”.



“Teatro documento” sobre barranquismo, en Can Valero, Montjuïc, 1968.



El público de la sesión, Can Valero, Montjuïc, en 1968.



Paco Candel en Can Valero, Montjuïc, 1968.

MANUELA (madre de Carmen y de Isabel)

Carmen,

Isabel,

Rafael (marido de Carmen)

Pedro (Hermano de Rafael)

Agustín (Novio de Isabel)

La escena presenta un cuarto con cinco sillas, una mesa-camilla o similar, unos cajones que pueden hacer las veces de sillas, y otro mas grande, apoyado contra la pared izquierda, sobre el que se encuentra un fogon de petroleo. La entrada es por la derecha. Al mismo lado, al fondo, unas escobas y un cubo. Encima de un cajon puede haber platos y vasos, una radio encima de una silla, etc.

Manuela y Carmen limpian el polvo y arreglan la escena; Pedro y Rafael, a un lado, charlan en voz baja.

Manuela...-Sí que tardan en llegar...

Carmen...-Tenga en cuenta que vienen de la otra parte de la ciudad.

Rafael...-Ademas, bien tienen derecho a dar un paseo a solas.

Manuela...-Pero es que Isabel ha dicho que vendrian enseguida...

Pedro...-Si hace apenas una hora que se ha ido... No se preocupe; no tardaran en llegar

(Pausa los hombres se ponen a fumar)

Carmen...-Tengo ganas de conocerlo. Dice Isabel que es muy guapo...

Pedro...-¡Eh! Que si este te oye, se va a poner celoso!

Rafael...-¿Y qué quieres que diga ella? El amor es ciego. ¿Ah que es bajito y regordete?

Carmen...-Pues ella siempre explica...

Rafael...-¿Y qué explicabas tu de mi? ¿Y ya puedes ver cómo soy! (Se sienta.)

Manuela...-Yo, lo único que quiero, es que sea un buen chico: trabajador...

Pedro...-Y con dinero, vaya. Pero no tema, que no abunda esto último. Trabajadores, los hay a patadas, pero para encontrar uno con un sueldo decente...

Rafael...-Que nos lo digan a nosotros que ni horas extras podemos hacer para sacar algo más.

Manuela...-Pues hijos, hay que aguantarse. La vida es así, para unos mucho...

Pedro...-¿Pero no es delito que cuatro desgraciados tengan mucho dinero, y la mayoría no tengamos ni cinco?

Carmen...-Claro que sí; pero nos tenemos que aguantar.

Rafael...-Pues mira lo que te digo: Yo no se si voy a aguantar mucho.

Carmen...-¡Rafael!... Ya hemos discutido otras veces esto, y no quiero que te metas en ningún lío.

Rafael...-¡No te metas en ningún lío, no te metas en ningún lío!... De eso se valen; de que la gente tiene miedo de perder lo poco que tienen y de esta manera ellos van viviendo a lo grande a nuestra costa.

Carmen...-¡Calla! No digas mas tonterías!

Rafael...-Son tonterías, ¿Verdad? ¡Claro! Por que tú eres igual que los demás y estas ciega.

Pedro...-Ya no pueden cerrarnos los ojos con cuatro palabras bonitas. Ya se les ha visto el percal...! Si esto tiene que cambiar, y si no lo hacemos nosotros no se quien lo va a hacer porque por si solo, desde luego, que no se arregla.

Carmen...-Siempre estais igual. Como sigais con esas ideas, os pasara algo. (Llora)

Rafael...-¡Llora! ¡Llora y revienta de una vez, aver si te das cuenta de lo que pasa!

Manuela...-¡Rafael! Deja en paz a mi hija, que bastantes quebraderos de cabeza tiene.

Rafael...-Su hija es mi mujer, y tengo derecho a decirle lo que quiera. Y si tiene quebraderos de cabeza no es culpa mia; o acaso creo que no hago todo lo que puedo para salir de esta miseria. ¡Pero, ca!...

Pedro...- (Mirando hacia la puerta) Calla! Creo que ya vienen.

(Entran Isabel y Agustín, cogidos de la mano)

Isabel...-¡Hola!

Agustín...-Buenas tardes.

Isabel.-Os presento a Agustin. Esta es mi madre.

Agustin.-Mucho gusto, señora.

Manuela.-¿Qué tal hijo?

Isabel...-Mi hermana Carmen y su marido, Pedro, el hermano de Rafael.

(Se saludan, estrechándose las manos.)

Manuela.-Sientate, hijo. Mira: Esto es todo lo que tenemos, ya ves que no podemos ofrecerle gran cosa... (Se van sentando)

Agustin.-No se preocupe, señora.

Manuela.-Pero, ya ves, esto no llega ni a un piso...

Rafael...-Esto a lo unico que llega es a un palomar.

Pedro...-Y, menos mal que no hay palomas...

Rafael.-Llevas barba, como los intelectuales, ¿eh?

Agustin.-Es que es la moda, pero de intelectual, nada: Apenas fui al colegio; pues a los doce años tuve que ponerme a trabajar (~~XXXXXXXXXXXX~~) para ayudar un poco a mis padres y lo poco que se me lo ha enseñado la vida: un tropiezo aquí, otro allá...

Pedro...-¿Y ya te dejan llevar barba donde trabajas?

Agustin.-Sí, pero no se fían mucho de mí.

Pedro...-Supongo que estaras fijo; sino, ya te habrían echado.

Agustin.-Sí, claro. Es que enseguida creen que, por que llevas barba, ya eres de los ~~malos~~ malos...

Rafael...-¿Y cuáles son los malos, eh? (Pedro y Rafael ~~hacen~~ ríen) ¿Dónde trabajas?

Agustin.-En una empresa del ramo del metal, hago de tornero. Fui ~~ya~~ a hacer unos cursi~~llos~~ llos de éses de "formación profesional acelerada", porque nos dijeron que nos subirían la categoría y el sueldo, pero nada. Estamos igual que antes.

Rafael...-Es un problema, éso del trabajo. Nosotros quisieramos comprar un piso, y para ahorrar algún dinero, mi mujer y mi suegra tienen que coser todo el día, y yo por desgracia, ni horas extras puedo hacer.

Pedro...-Nosotros trabajamos en el ramo de la construcción y hacemos muchos pisos, pero todos para los "señoritos". Nosotros. ¡Halala! A vivir en chabolas, que para la educación que ~~nos~~ nos han dado, ya tenemos bastante.

Isabel...-Desde luego, nosotros nos las vamos a tener que arreglar como sea para encontrar uno, porque, como puedes ver, no es nada agradable vivir cinco personas en esta pocilga. (Aclarando) Cuando vinimos del pueblo no pudimos encontrar otra cosa...

Carmen...-Pues vosotros, cuando vais a trabajar, salís de casa, que lo que es mi madre y yo! Todo el día aquí metidas!

Manuela.-Sin mas ventilación que aquel ventanuco de allí arriba, se siente una como en la cárcel, pero que le vamos a hacer...

Carmen...-Cuando queremos ir a buscar agua, tenemos que bajar un montón de escaleras...

Rafael...-Y menos mal que ahora tenemos luz, porque al principio, ni eso.

Manuela.-Ya ves, hijo, que ésto no es para deseárselo a nadie.

Carmen...-Bueno, vamos a tomar unas galletas y vino dulce. ¿Te gusta el vino dulce, Agustin?

Agustin.-Sí, sí, gracias. Me gusta todo.

Carmen...-Pues vamos a tomar un poco, para celebrar vuestro noviazgo...

(Hablan todos a la vez. Música)

FIN DE LA PRIMERA PARTE

SEGUNDA PARTE DE "EL PALOMAR"

Todo igual, menos las copas y las galletas. Hay ropa encima de las sillas. Un metro cuelga del respaldo de una de ellas. Manuela y Carmen están sentadas, cosiendo. Se oye la radio a toda potencia.

Manuela.- ¿Quieres hacer el favor de bajar la radio?

Carmen... (lo hace, con desgana) Siempre me tiene que fastidiar, cuando estoy escuchando algo que me interesa.

Manuela.- (Deja el trabajo. Se frota los ojos en señal de fatiga) ¡Desde las cinco de la mañana que no he parado un momento! Que si preparar las fiambreras, que si limpiar la casa, que si esto que si lo otro... Estoy rendida.

Carmen... Y yo, ¡que! Llevo toda la semana sin dejar la aguja.

Manuela.- Si por lo menos sirviera para algo... Pero no: siempre estamos con el agua hasta el cuello.

Carmen... Y ahora, solo faltaría que Isabel se pusiera enferma, que al paso que va...

Manuela.- ¡Yo no sé lo que le pasa a esta chiquilla! ¡No come nada! Y se pasa las noches llorando...

Carmen... ¡Pues que le va apasari! Que ya llevan mucho tiempo de relaciones... y no le digo nada si encima tenemos que pagarle medicinas. No sé de donde vamos a sacar el dinero.

Manuela.- Desde luego, mientras no se puedan casar, vamos a estar siempre así. Siempre están nerviosos y de mal humor. Salem a disgusto diario.

Carmen... Y, ¿cómo se van a casar, si ~~xxxx~~ no tienen dónde meterse? Porque ya me explicara usted: Arriba, Rafael y yo; ahí, detrás del cortinón, ustedes dos, y aquí ~~x~~ afuera, Pedro...

Manuela.- No, no; ni soñarlo. Aquí, no puede ser.

Carmen... A veces pienso que Rafael tiene razón.

Manuela (Asustada) ¡Hija!

Carmen... Sí, madre, cuando empiezo a pensar en los muchos problemas que tenemos...

Manuela.- Pues no pienses. A veces es malo pensar mucho.

Carmen... No, madre, no es malo. ¿Sabe qué me dijo ~~xx~~ un día Rafael?

Manuela.- Cualquier tontería, como las que dice, también, Pedro.

Carmen... No, me dijo que tenía que esforzarme en pensar. Que era bueno para nosotras, los que no tenemos dinero, y malo para ellos, los que tienen mucho a costa de nuestro trabajo.

Manuela.- Eso son disparates, hija; no le hagas caso, si no quieres volverte loca.

Carmen... También me dijo, que si al poderoso le interesara que nosotras pensáramos, nos daría toda clase de facilidades para que pudiéramos estudiar.

Manuela.- ¿Pero tú crees que encima de todo el trabajo que tenemos aún se puede estudiar?

Carmen... Claro que no, madre, pero nos darían más dinero para que no tuviéramos que ~~x~~ trabajar tanto, y pudiéramos dedicar unas horas al estudio.

Manuela.- A ver si tu hermana Isabel puede ir a estudiar con el problema del novio, el problema del piso, de los muebles y las cuatro tonterías que son indispensables en toda casa... Y los líos que tienen en la fábrica.

Carmen... Si madre pero si las cosas fueran de otra manera no tendríamos tantos problemas. Si el dinero estuviera mejor repartido...

Manuela.- ¡Claro que si, pero desde antes de Jesucristo que el mundo esta de esta mane-
ra, y no lo vamos a arreglar nosotros.

Pedro...- ¿Por qué no?

Manuela...- Porque ya lo intento él y no pudo.

~~XXXXXXXXXX~~-
Pedro...- Porque él se encontraba solo, pero si todos nos unimos para luchar contra to-
das estas cosas, lo lograremos.

Manuela.- A lo mejor si, pero yo ya soy vieja y estoy muy desengañada

Carmen...- Pedro tiene razon, es lo unico que ha podido hacer. Si todos hicieran igual las
cosas no estarian tan mal como ahora. (Se levanta) Acompañame donde está. Madre
traiga una manta.

Manuela.. (Va a buscarla) ¿Te preparo algun bocadillo? (A Pedro) Bejieran que le llevemos
comida, ¿verdad?

Pedro...- Sí claro.

Carmen...- (Manuela le da la manta) Deje lo del bocadillo, madre, ya le compraré un par de
esos que venden hechos, para ir mas deprisa. (Van a salir) Adios, madre, hasta
ahora.

Manuela.- Hija, dile que haremos todo lo posible para sacarlo y que si a veces le ha
grátado ha sido por que soy vieja y me siento muy cansada de tanto luchar.

Carmen...- Ya se lo diré.

Manuela.- Dile tambien que es todo un hombre aquel que lucha para que las cosas vayan
mejor. Que estoy muy orgullosa de él.

(Se van. Manuela se queda sola, y empieza a poner un par de platos en la mesa, para ~~ENX~~
cenar, mientras cae el

TELON

FIN DEL " PALOMAR "

Escrita por una chica, su nombre guerra era "Pepi", del grupo de teatro barrial. Se representó en parroquia de nostra senyora del Port.

V I V I R S I N N A D A
=====

INTRODUCCIÓN

A todos vosotros, público que estáis presente en este momento, estad atentos a lo que aquí ocurra. Vuestra imaginación correrá a través del espectáculo, movida por el pensamiento, la visión, el gesto y la palabra.

Todo vuestro cuerpo vivirá con la imaginación y los sentimientos.

Veréis la vida de los hombres, la historia de sus vidas, de su infancia maltratada, hasta la lucha por la subsistencia y la libertad.

Veréis pasar los años de una generación maltratada que se enfrenta a la opresión para lograr su emancipación, su poder de pensamiento, de palabra, de derechos y no de obligaciones para mantener a los dominadores.

Tened pues los oídos y los ojos bien abiertos a lo que aquí va a suceder y dejad libre vuestro espíritu creador, para sentir en vuestro interior y en vuestra piel, el significado de la palabra libertad, y, cuando la descubráis, ya no dudareis en luchar hasta el fin para conseguirla.

Introducción sobre un obrero de FECSA que murió electrocutado en una torre de alta tensión de Rubí.

